

POTENCIA DE EXTRAÑAMIENTO.
NIETZSCHE Y MAGRITTE EN LA CRISIS DE LA EVIDENCIA
Power of Estrangement.
Nietzsche and Magritte in the Crisis of Evidence

Luis Puellas
Universidad de Málaga

RESUMEN: A partir del escrito *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* (1873), se analizan algunos de los presupuestos cognoscitivos presentes en las formulaciones teóricas y obras artísticas de los surrealistas. La noción de extrañamiento rige este intento por vincular las tesis de Nietzsche en estas páginas y las orientaciones de la vanguardia surrealista, con especial atención al universo del pintor René Magritte.

Palabras clave: evidencia – imaginación – extrañamiento – surrealismo

ABSTRACT: From the writing *On Truth and Lie in an Extra-Moral Sense* (1873), we discuss some of the cognitive assumptions present in theoretical formulations and artistic works of the Surrealists. The notion of estrangement governs this attempt to link Nietzsche's theses on these pages with avant-garde orientations of Surrealist art, paying special attention to the world of the painter René Magritte.

Keywords: Evidence – Imagination – Estrangement – Surrealism

ORDEN = DESORDEN
TRISTAN TZARA, MANIFIESTO DADÁ 1918

De entre los muy diversos motivos que pudieran proponerse en un acercamiento entre Nietzsche y las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo xx, estas páginas se limitarán a explorar algunas posibilidades hermenéuticas que, regidas por la noción de *extrañamiento*, nos permitan desplazarnos desde el escrito *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, dictado por el filósofo en 1873, y los presupuestos cognoscitivos y *poieticos* de cuestionamiento de la evidencia sostenidos por los artistas del orbe surrealista, con especial atención al universo creador del pintor belga René Magritte. De este modo, más que ocuparme de detectar constataciones documentadas de la *recepción*, profusa y fecunda, que Nietzsche tuvo entre los artistas de este periodo del siglo pasado, o de entretenerme en el rastreo de *influencias* comprobables, lo que me ha interesado ha sido prolongar las intuiciones presentadas en este escrito del filósofo a través de los postulados teóricos y las prácticas artísticas de los surrealistas, y, tangencialmente, de algunas otras vanguardias. El acercamiento que aquí se intentará (y la propia noción de «acercamiento» no está libre de complejidad), atravesando dos siglos y dando alguna cohesión especulativa a cincuenta años

de la cultura filosófica y artística europea, tiene su génesis en la convicción de que hay «algo», una especie de bosquejo de problematización, que se instaura en este breve texto fundamental y que alcanzará su definición completa, en virtud de la realización de sus posibilidades, en el marco destructivo-constructivo que configuran algunas de las vanguardias artísticas. Dar claridad a este «algo» es lo que se procurará en lo que sigue.

Las treinta y dos páginas manuscritas en cuaderno en octavo por Carl von Gersdorff siguiendo el dictado de Nietzsche, durante el inicio del verano de 1873, las cuales permanecieron inéditas por voluntad de su autor, tal como él mismo declara en *Humano, demasiado humano*, siendo su primera publicación en 1903, deben comprenderse como uno de los más privilegiados umbrales de acceso a la complejidad de su propia época —a lo que de modo nuevo comienza a suceder en la cultura europea nacida tras la guerra franco-prusiana—. Avanzando por estas décadas finiseculares, desde los impresionismos y los simbolismos, este escrito minado de intuiciones precursoras, de anticipaciones, se nos revela como un *episodio* decisivo en el relato que, siguiendo el paso a la sucesión histórica que le da identidad, habría de permitirnos dar entendimiento a cómo se traza el linaje que culmina en el arte de las vanguardias. El «algo» que buscamos habremos de hallarlo componiendo el relato del que Nietzsche y los artistas de las primeras décadas del siglo xx forman parte: donde se encuentran «coincidiendo» en la *crisis de la representación como ilusión de evidencia*. De este modo, lo relevante no es que Duchamp, Klee, Magritte, Marinetti o Gropius «leyeran» a Nietzsche, sino que vinieron a compartir con él la historia del descreimiento moderno. O, al menos, la secuencia que, distante entre el filósofo y estos artistas, nos retrotrae a Giordano Bruno, a Montaigne y a Descartes, a Kant y a Jean-Paul, a Hölderlin y a Hoffmannsthal: la genealogía, en fin, del *extrañamiento* de lo dado por evidente.

Este texto de Nietzsche nos permite, además, zafarnos de la recepción más recurrente y previsible: la que tiene su centro de gravedad en *El nacimiento de la tragedia*, un escrito inmediatamente anterior, con el que este otro de 1873 guarda similitudes (acaso la principal sea cierto *esteticismo*, más radical en el escrito que aquí nos interesa), pero también diferencias que no deben quedar eclipsadas por aquél. Hay, efectivamente, una «lectura» de Nietzsche, arraigada en los artistas del *fin-de-siècle* y los expresionistas alemanes, caracterizada por los tonos schopenhauerianos: irracionalismo dramático, pesimismo, angustia, *ennui*, decadentismo y *pathos* trágico serían sus marcas más usuales. Sin embargo, las páginas dictadas por Nietzsche a su amigo von Gersdorff en los años de redacción de las dos primeras *Intempestivas* nos apartan de estos esteticismos subjetivistas y saturnianos para ponernos ante una teoría del conocimiento delatora de lo que se venía creyendo evidencia de verdad. Y, alejándonos de las tentaciones de lo patético, nos arrojan al desamparo que implica la culminación inequívoca de la vieja sospecha cartesiana: nada, salvo nuestra misma menesterosidad, queda *absoluto* (sin nosotros), indiferente a la veleidad de nuestras creencias, capaz de *fundamentar* en términos metafísicos lo que nos parece ser la realidad. Estamos fuera (de cualquier sentido redentor), condenados a crearnos una y otra vez. Prometeo y Sísifo nos alumbran en la voluntad —del superviviente— de tener que, desorientados, exhaustos, elevar las piedras con las que construir, artísticamente, nuestra casa. La casa en la que habitará algún sentido *creado y creíble*.

Demoremos todavía un poco la incursión en el texto de Nietzsche y miremos a su alrededor; más exactamente, a otro de los grandes «monumentos» de la modernidad, prácticamente coetáneo suyo. En 1869 se publican en París los *Chants de Maldoror*, de Isidore-Lucien Ducase, Comte de Lautréamont. Breton se refiere a ellos en sus *Manifiestos del surrealismo*, expresando su admiración hacia el tumulto de imágenes «surreales» creadas por su autor. En particular, es un lugar común hacer mención de las analogías que Lautréamont sugiere en su apreciación de la idea de belleza. Incurramos también nosotros en este lugar común y analicemos con algún detenimiento —sin perder de vista las treinta y dos páginas «fundacionales» de Nietzsche, sólo tres o cuatro años posteriores— el hallazgo de imágenes tan querido a los surrealistas: bello... «ícomo el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y un paraguas!» (canto VI). Cabría decir, en este punto, que, según lo entiendo, esta imagen inventada por Ducase *significa* lo mismo que el escrito de Nietzsche que nos sirve de timón. Esto es, que ambas comparten, además de la época, el mismo horizonte hermenéutico de crisis de gnosis de la verdad que, como se ha dicho, se concretará y fecundará en los principales postulados *poieticos* de las vanguardias dadaísta y surrealista.

Sin embargo, más allá de la extravagancia que se figura en la reunión de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección, quisiera reparar en el adjetivo empleado en la frase con la que esta imagen se nos da a ver: tal encuentro (*la rencontre*) es *fortuito* (*fortuite*). La palabra latina de procedencia es *fortuitus* (y ésta, a su vez, viene de *fors*, cuya traducción sería «azar», y también «fuera»), y con ella se significaría lo *inesperado*, lo *imprevisto*, lo que llega traído sin determinación identificable, de modo, azaroso o casual. Lo fortuito carece de lógica, y de autoría responsable, diferenciándose en esto de «lo accidental», que no es más que irrupción ocasional de un desvío o una anomalía en el curso nómico de lo previsto. Lo fortuito no participa de la *episteme* de la verosimilitud: es ajeno a lo creíble. Es justamente esta indiferencia a las leyes ilusionísticas de la verosimilitud la que subyace en la atracción de los surrealistas por lo azaroso, en tanto que se *abren* en el acceso a lo insólito unas posibilidades cognoscitivas que de otro modo no nos serían reveladas. Lo imprevisto es, para Breton y los suyos, un umbral privilegiado de apariciones y revelaciones de gran valor transformador.

Contra lo conocido y sus hábitos, la máquina de coser y el paraguas *están ahí*: se nos aparece la *imagen* que los acoge sobre la mesa, la imagen *por* la que se crea esta posibilidad (en rigor: imaginaria) *indiferente* a la lógica y las leyes, a lo común y empíricamente perceptible. La imagen ha dejado de someterse al credo de realidad empírica para erigir su condición «fantástica»: su existencia es imaginaria, esto es, su modo de *ser real* consiste en ser sin más en la propia acción que la crea imaginándola. Estas imágenes «surreales» poseen la potencia de lo que, emancipado de *lo significado* por la praxis y los conceptos, permanece en las afueras de la significación: imágenes provocadoras de perplejidad, perturbadoras, capaces de desorientarnos en tanto que *continúan aún por significar*. Sólo entonces se nos aparece la presencia de la imagen (la imagen *en* su presencia): cuando ésta se impone y no es reducida a su uso como representación significativa. La imagen aparece al romperse el signo, y es por esto por lo que, desde Nietzsche a los surrealistas, el trabajo destructivo requiere de la tarea creadora. Es por esto por lo que Mallarmé comienza su poema *El demonio de la analogía*

preguntándonos —arrojándonos la presencia—: «¿Cantaron en vuestros labios palabras desconocidas, despojos malditos de una absurda frase?». Lautréamont, liberando la imagen, y Nietzsche, descubriéndonos que la verdad no es más que construcción de signos capaz de imponer su sólo orden, propician la apertura de nuevas posibilidades onto-cognoscitivas para lo que no es más, pero tampoco menos, que creación imaginaria. Fundación de lo extraño. Imagen «autónoma» respecto de las exigencias de lo real: *indiferente* a ellas y, por esto, dotada de potencia liberadora (de las tiranías de lo dado hacia la creación de posibilidades *humanizantes*). Habrá de liberarnos a condición de *alterarnos*, de tomarnos, ella absoluta, en la participación —y no en la contemplación teórica, estética— salvadora de lo desconocido. El poeta es el que ve imágenes por significar. Irreconocibles. Tan suficientemente existentes como ajenas a la lógica del sentido, esto es, de la identificación que se rige en el presupuesto platónico del reconocimiento. *Estando ahí* sin ser identificables, su naturaleza es la del hallazgo imaginario que se limita a ser mostración de sí mismo: acontecimiento, presencia irrepetible que, por ello, no se subordina al estatuto de signo.

«Si la extrañeza de su encuentro se hace evidente es sobre el fondo de ese y, de ese *en*, de ese *sobre*, cuya solidez y evidencia garantiza la posibilidad de una yuxtaposición»¹, escribe Foucault sobre esta mesa del canto VI de Maldoror treinta años después de que lo hiciera Max Ernst en «Más allá de la pintura» (1936):

Una realidad completamente consolidada, cuyo ingenuo destino parece haber sido fijado para siempre (un paraguas), al encontrarse de pronto en presencia de otra realidad muy distinta y no menos absurda (una máquina de coser) en un lugar donde ambas deben sentirse *extrañadas* (en una mesa de disección), escapará por esta misma circunstancia a su ingenuo destino y a su identidad: pasará de su falso absoluto, a través de un relativo, a un absoluto nuevo, verdadero y poético: el paraguas y la máquina de coser harán el amor².

Pareciese que Max Ernst y Foucault reparasen en que será la presencia de la mesa la condición que propicia el *encuentro extrañante*. Es la mesa la que da sostenimiento a lo extraño, con lo que nos apartamos de las tentadoras poéticas nihilistas y nos situamos en las de la opacidad (al sentido) y la presencia (sin representación ya conocida). De las evidencias de la representación saltamos —más que transitamos— a las revelaciones-apariciones de las imágenes mostrándose sin más a sí mismas. Desde las *homotopías* de la identificación, caemos en la *alteración* y los *equivocos*. La mesa, lugar del conjuro, es, con prioridad sobre la concitación de objetos heteróclitos que en ella «ocurre», máquina creadora de extrañamiento.

Me serviré —tomándola como pretexto propiciatorio— de la expresión utilizada por Vattimo en *Las aventuras de la diferencia* refiriéndose a *Verdad y mentira en sentido extramoral*: dice que en ella se inicia la «crítica de la noción de evidencia» que Nietzsche continúa hasta sus últimos trabajos. Cabría decir que la evidencia deja de serlo (o de sernos: porque sólo hay evidencia —o verdad de

1. M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, trad. de E. Cecilia Frost, México: Siglo XXI, 1978, pp. 2-3.

2. M. Ernst, «Más allá de la pintura», en *Escrituras*, trad. de P. Gimferrer y A. Sargatal, Barcelona: Polígrafa, 1982, p. 199.

suvo— para nosotros) cuando se interrumpe la inmediatez con la que la intuición accede al mundo ajena a toda duda o incertidumbre, a toda sospecha y también a cualquier necesidad de interpretación de lo falto de claridad. Resulta «evidente» lo que se entiende «sin darse cuenta», sin esfuerzo ni afrontamiento de equívocos o ambigüedades. Pero lo que sobre todo nos importa aquí es que es preciso, para la inmediatez de la evidencia, que se crea capaz de serlo sin nosotros, sin relación con nosotros. Sólo entonces nos recompensa —nos protege— con la ilusión de *absoluto*. Como si la realidad evidente poseyera algún sentido propio (el cual habría de «descubrirse» ingenuamente mediante la observación científica y el raciocinio abstracto), y no más bien dotada del sentido —ajeno a ella— que nosotros, artistas prometeicos y fáusticos, le conferimos mediante nuestras creaciones («culturales») más o menos perdurables. Como si la evidencia se sostuviera en la fundamentación última metafísica y no en las operaciones artísticas que tramamos con nuestros signos inciertos y revisables. Como si, en fin, la realidad en su evidencia, en su sentido inmediato, reposara —ojalá— en alguna instancia absoluta que nos librara, al fin benditos, de tener que alimentar sin tregua el fuego de lo que ha prendido en los destellos de la mentira que subyace a la verdad. Creemos en las verdades porque hemos olvidado que son ilusiones. Esta es la *ilusión metafísica*: suposición de que la realidad se sostiene en términos absolutos, o sea, sin relación con nosotros, como «cosa en sí». La actividad de la fantasía fundadora de la verdad debe mantenerse sin tregua, incansable:

Ese impulso hacia la construcción de metáforas, ese impulso fundamental del hombre del que no se puede prescindir ni un solo instante, pues si así se hiciese se prescindiría del hombre mismo, no queda en verdad sujeto y apenas si domado por el hecho de que con sus evanescentes productos, los conceptos, resulta construido un nuevo mundo regular y rígido que le sirve de fortaleza³.

El sujeto, instancia cognoscitiva artísticamente creadora (de sentido), debe vivir *dentro de la ilusión*; sólo así se conserva la naturalidad por la que creer que el objeto no es por nosotros creado. Salir de la ilusión —de la que Nietzsche y las vanguardias nos expulsan— es caer en la constatación desencantada de que sólo cabe conocer lo que se pudo crear: «todo el material sobre el que, y a partir del cual, trabaja y construye el hombre de la verdad, el investigador, el filósofo, procede, si no de las nubes, en ningún caso de la esencia de las cosas»⁴. Ya el propio Kant advirtió en su *Crítica de la razón pura* esta exigencia cognoscitiva que nos llena de espanto y desamparo:

Somos, pues, nosotros mismos los que introducimos el orden y la regularidad de los fenómenos que llamamos *naturaleza*. No podríamos descubrir ninguna de las dos cosas si no hubieran sido depositadas allí desde el principio, bien sea por nosotros mismos, bien sea por la naturaleza de nuestra mente⁵.

Este antropomorfismo interviene sin duda en la determinación del nihilismo romántico de Jean-Paul, para el que no hay un absoluto metafísico que nos pro-

3. VME, trad. L. M. Valdés, Madrid: Tecnos, 2012, p. 34.

4. *Ibid.*, p. 27.

5. I. Kant, *Crítica de la razón pura*, trad. de P. Ribas, Madrid: Taurus, 2013, p. 148.

teja de la caída en el absurdo. ¿Cómo creer, hasta salvarnos, en lo que nosotros mismos hemos creado? ¿Cómo volver absoluto lo que nos es del todo relativo? «Creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores y no poseemos, sin embargo, más que metáforas de las cosas que no corresponden en absoluto a las esencias primitivas»⁶.

«Solamente mediante el olvido puede el hombre alguna vez llegar a imaginarse que está en posesión de una ‘verdad’ [...]»⁷. En la insistencia de recordarnos, incordiándonos, sacándonos de sí a fuerza de inocularnos la *duda*, frente al «fuera de toda duda» al que se presta la ideología cognoscitiva de la evidencia, Nietzsche —más cartesiano que Descartes— y los surrealistas (nos meten la duda en todo: «interrumpen» la evidencia; la obstruyen haciéndonos-la ver opaca, ganando el terreno para la ironía (en la que, por cierto, repara Ortega en *La deshumanización del arte* tomándola como rasgo definitorio de las vanguardias). Hacer ver la evidencia —como diciendo que el emperador está desnudo— es el modo elegido por los surrealistas para restarse el crédito que los hábitos le han venido otorgando. Nietzsche, los dadaístas y los surrealistas nos recuerdan que la representación es un invento nuestro, que todo lo que encontramos es lo que ya antes pusimos. No hay más que antropomorfía, antropognosis, fantasía haciéndose pasar por verdad excluyente de (los otros) fantasmas.

En los mismos días en los que el filósofo alemán compone con su amigo Gersdorff este escrito, Arthur Rimbaud, escribe el poema en prosa *Adieu*. En él nos topamos con un nuevo tópico de la recepción que la contemporaneidad ha hecho del siglo XIX: «Es preciso ser absolutamente moderno», escribe el joven poeta en el verano de 1873. Pero es la frase siguiente a ésta la que nos pondrá de cara al escrito de Nietzsche: «Nada de cánticos: conservar el terreno ganado» (*Point de cantiques: tenir les pas gagné*). Rimbaud nos retira los consuelos celestiales y nos impele a ganar el terreno de lo humano y sus progresos. Es preciso que nos afirmemos en nuestra orfandad prometeica, que reconstruyamos, cuantas veces sea necesario, la casa humana. No está Rimbaud lejos de Nietzsche: como hemos visto a propósito de Lautréamont, volvemos a apreciar entre el filósofo y el autor de *Una temporada en el infierno* cierta afinidad: sólo tenemos la tierra cultivada con nuestros signos. Ver que esto es lo que hay es el designio que ambos imponen a la modernidad que recorre los dos siglos para encontrarse con Duchamp, con Wittgenstein, con Magritte.

Si con Descartes si inaugura la modernidad en la forma de un apartamento o retiro de la evidencia cognoscitiva, hasta el punto de llegar a suponerse —se supone pero no se afirma— que el mundo no sea más que una representación, con Nietzsche nos encontramos ante el extrañamiento de la inmediatez lingüística. Se pregunta Nietzsche, llevando al extremo (del pánico...) la tentación cartesiana: «¿Concuerdan las designaciones y las cosas? ¿Es el lenguaje la expresión adecuada de todas las realidades?»⁸. Se revela de este modo la crisis de la designación que Nietzsche hace arrancar de la inefabilidad de las sensaciones. En tal situación, el lenguaje se limita a ser una trama de metáforas dedicada a la ilusión

6. VME, p. 27.

7. *Ibid.*, p. 25.

8. *Ibid.*

de hacernos creer que en ella se está nombrando el mundo. Hacia el final de su escrito, decreta Nietzsche la conclusión esperada:

Entre dos esferas absolutamente distintas, como lo son el sujeto y el objeto, no hay ninguna causalidad, ninguna exactitud, ninguna expresión, sino, a lo sumo, conducta estética, quiero decir: un extrapolar alusivo, un traducir balbuciente a un lenguaje completamente extraño⁹.

¿Qué significa esta inadecuación del mundo y las palabras, esta extrañeza recíproca? ¿En qué sentido podría hablarse de extrañamiento? La sospecha en la arbitrariedad y contingencia de la función lingüística designativa implicará no sólo la aceptación de un «abismo» entre ambas esferas que hace de todo conocimiento que se crea verdadero una simple ilusión presa de la mentira, sino que da al traste con la función legislativa y ordenadora como agente «constructor» del mundo; esto es, da al traste con el poder del lenguaje para hacernos creer en un sentido del mundo que es ése y no puede ser otro.

Cabe admirar al hombre en este caso como poderoso genio constructor que acierta a levantar sobre cimientos inestables y, por así decirlo, sobre agua en movimiento una catedral de conceptos infinitamente compleja: ciertamente, para encontrar apoyo en tales cimientos debe tratarse de un edificio hecho como de telarañas, suficientemente liviano para ser transportado por las olas, suficientemente firme para no desintegrarse ante cualquier soplo de viento¹⁰.

Se trataría, entonces, de *crear* puentes, inestables, provisionales, sustituibles, y, como es propio, estrictamente sostenidos en la *suspensión*. Los artistas de las vanguardias son constructores de puentes: ingenieros de metáforas que nos lleven de una parte a otra sin impedirnos el regreso.

Hacia las últimas décadas del siglo XIX, con las palabras sólo sonidos de Mallarmé (palabras que se quedan en cosas); con los colores que sólo quieren ser colores sobre las superficies pintadas por Cézanne; con las cosas sólo cosas que perturban, por tanto, al joven Lord Chandos y, como pronto advierte Nietzsche en este escrito temprano, el precario orden de significación que hizo del mundo el correlato de los signos y la posibilidad («objetiva») de la representación y el reconocimiento, se quiebra, se fractura, se desestabiliza, dando a luz la primicia de *la imagen como cosa*: ni como símbolo, ni como signo; como inmanencia plenamente fenoménica y ajena a toda inteligibilidad conceptual: en la que, al fin, se puede ver (del todo) sin leer.

Maurice Blanchot ha escrito sobre este periodo de la cultura moderna:

... volvemos a encontrar a la poesía como un poderoso universo de palabras cuyas relaciones, composición y poderes se afirman por el sonido, la figura, la movilidad rítmica, en un espacio unificado y soberanamente autónomo. Así, el poeta hace obra de puro lenguaje, y el lenguaje en esta obra es retorno a su esencia. Crea un objeto de lenguaje, como el pintor que no reproduce con los colores lo que es, sino que busca el punto en que sus colores dan el ser¹¹.

9. *Ibid.*, p. 31.

10. *Ibid.*, p. 30.

11. M. Blanchot, *El espacio literario*, trad. de V. Palant y J. Jinkis, Barcelona: Paidós, 1992, p. 35.

Sólo nos queda el lenguaje creando un mundo (no hay más lenguaje que no sea «artístico») y no ya designando el ya existente. La imagen es elevada a cosa (y no reducida, como podría parecer) para dejar de ser referencia y poder *alcanzar a ser* —subversivamente— puro referente libre de (servir a la) significación o, más exactamente, dispositivo de resistencia a toda atribución de significado.

La imagen no tiene nada que ver con la significación, con el sentido, tal como lo implican la existencia del mundo, el esfuerzo de la verdad, la ley y la claridad del día. La *imagen* de un objeto no sólo no es el *sentido* de este objeto y no ayuda a su comprensión, sino que tiende a sustraerlo, manteniéndolo en la inmovilidad de una semejanza que no tiene a qué parecerse¹².

Hofmannsthal comparte con Nietzsche estas mismas constataciones. Lord Chandos confiesa a su destinatario el sentimiento de desnaturalización del lenguaje, por el que éste, al dejar de ser discriminatorio de los objetos en sus significados, evidencia sin remedio la *ininteligibilidad radical de la imagen concreta*. Lo específico de esta carta es que en ella se constata cómo el lenguaje alcanza el «suspense» de la designación (el lenguaje deja de significar, de discriminar significaciones), la claudicación ante la imposibilidad de reconocer el mundo a través de las viejas palabras; pero, además de acentuar la pérdida del orden, crea las condiciones para la ilusión de un *lenguaje nuevo*, en el que son las cosas, aunque «mudas», las que nos hablan. Un lenguaje al que me gustaría poder llamar —con todas las reservas— el lenguaje de las alucinaciones y las revelaciones. Así lo escribe Lord Chandos:

Una regadera, un rastrillo abandonado en el campo, un perro tumbado al sol, un cementerio humilde, un lisiado, una granja pequeña, todo eso puede convertirse en el recipiente de mi revelación. Cada uno de esos objetos, y los otros mil similares sobre los que suele vagar un ojo con natural indiferencia, puede de pronto adoptar para mí en cualquier momento, que de ningún modo soy capaz de provocar, una singularidad sublime y conmovedora; para expresarla todas las palabras me parecen demasiado pobre¹³.

Dice el perturbado Chandos que le es imposible reconocer aquellas cosas por las que, en otros tiempos, en los que el lenguaje actuaba como agente inmediato de la reconocibilidad, la vista pasaba «con confiada indiferencia»; se diría que con tanta indiferencia —o transparencia— como permitiera el grado de reconocimiento. Precisamente porque no es posible el reconocimiento se hace del todo posible de la *visión*; precisamente porque las cosas dejan de ser reductibles a su significado habitual alcanzan toda su dimensión como objetos (incomprensibles) de la *visión*. Y esto nos retrotrae a una afirmación hecha con anterioridad: *sólo puede máximamente verse lo que es máximamente irreconocible*. O, dicho de otro modo, sólo se ve lo que, por algún motivo, nos es des-reconocido.

No existe ningún camino regular que conduzca desde esas intuiciones a la región de los esquemas espectrales, las abstracciones; la palabra no está hecha para ellas, el hombre enmudece al verlas o habla en metáforas rigurosamente prohibidas o mediante concatenaciones conceptuales jamás oídas, para corresponder

12. *Ibid.*, p. 249.

13. H. von. Hofmannsthal, *Carta de Lord Chandos*, trad. de A. Dieterich, Madrid: Alianza, 2008, pp. 21-22.

de un modo creador, aunque sólo sea mediante la destrucción y el escarnio de los antiguos límites conceptuales, a la impresión de la poderosa intuición actual¹⁴.

Por aquí nos adentramos en la *poética de la presencia* («de hacer presencia»: presentaciones) que los surrealistas levantan contra la estética, contemplacionista y de actitud distanciada, de la representación. Nietzsche es seguido por Alfred Jarry, quien, enfrentándose a las exigencias dictadas por Aristóteles¹⁵, propone la creación una ciencia de lo particular:

La patafísica será sobre todo la ciencia de lo particular, a pesar de que se diga que sólo hay ciencia de lo general. Ella estudiará las leyes que rigen las excepciones y explicará el universo suplementario a éste; o, menos ambiciosamente, describirá un universo que se puede ver y que quizá se deba ver en lugar del tradicional¹⁶.

Que quizás se deba ver en lugar del tradicional... Las vanguardias son operaciones *poieticas* de «obstrucción» de la inmediatez de la evidencia (también por «ultra-evidencia»), afanadas en ganar la confusión por la que diferir, posponer, «desilusionar» la evidencia. Impedir o dificultar la transparencia (de la que se dota a la representación) e instaurar la opacidad son dos acciones básicas de estas artes del siglo xx. Desautorizar al sentido común y sus hábitos cognoscitivos de afirmación y crédito de realidad; desnaturalizar la ingenuidad, con la que lo posible creado es comprendido —asimilado— *por, desde, para* la realidad, constituye la misión mayor de la retórica surrealista del *extrañamiento*. Con él será posible *volver a ver*, restaurar la presencia de las cosas como imágenes y de las imágenes como cosas. Magritte libera al objeto de tener que significar, de tener que quedar integrado en la trama de la significación. Se impone así el primado de la revelación frente al orden tradicional de la imitación. Se trata de arrancar las cosas de las palabras. Extrañarse de lo dado y caer en la afirmación de *lo posible*. Escribe Louis Aragon:

Lo maravilloso nace del rechazo de «una realidad», pero también del desarrollo de una nueva relación, de una realidad nueva, liberada por ese rechazo [...] El collage, al demostrarnos que las relaciones comúnmente percibidas entre los objetos y los seres no saturan lo posible, recurre a la formación de un mundo distinto¹⁷.

Es preciso trascender el espectáculo de lo dado a la percepción para penetrar en la ontogénesis de lo posible a imaginar. «El arte no reproduce lo visible, sino que hace lo visible», declara Paul Klee en 1920¹⁸. Efectivamente, como ocurre en

14. VME, p. 36.

15. «Todas las cosas que llegamos a conocer, las conocemos en cuanto tienen cierta unidad e identidad y cierto carácter universal [...] Si, en efecto, no hay nada fuera de los singulares, nada habrá inteligible, sino que todas las cosas serán sensibles y no habrá ciencia de nada, a no ser que alguien diga que la sensación es ciencia» (Aristóteles, *Metafísica*, 999a 25-30, trad. de V. García Yebra, Madrid: Gredos, 1982, pp. 124-125).

16. A. Jarry, «Gestes et opinions du Docteur Faustroll pataphysicien. Roman néoscientifique suivi de Spéculations», en *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris: Gallimard, 1972, pp. 668-669.

17. L. Aragon, «La peinture au défi» (1930), en *Les collages*, Paris: Hermann, 1980, pp. 38-39.

18. P. Klee «Confesión creativa» (1920), en A. González García, F. Calvo Serraller y S. Marchán Fiz (eds), *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, Madrid: Istmo, 1999, p. 361.

Nietzsche, la estética es negada por la creación, la cual se afirma dando génesis a lo extraño y, por lo tanto, tanteando en extravíos su camino errante, abriéndolo a cada paso, entre abandonos de lo conocido y asombros nuevos. La obra hace sola su camino incierto. Así lo dice Blanchot:

La obra se preocupa por el arte. Esto quiere decir que el arte no es una evidencia para ella, que no puede encontrarlo más que realizándose a sí misma, en la incertidumbre radical de no saber de antemano si él es y qué es. Mientras la obra puede servir al arte sirviéndose de otros valores, estos valores le permiten encontrar el arte sin tener que buscarlo, e incluso, sin tener que encontrarlo. Una obra inspirada por la fe no se preocupa por sí misma, testimonia esta fe, y si testimonia mal, si falla, la fe no es alcanzada. La obra de hoy no tiene otra fe que sí misma, y esta fe es pasión absoluta por aquello que sólo de ella depende suscitar, y sin embargo, no puede descubrir más que su ausencia, que tal vez tiene el poder de manifestar pero disimulándose a sí misma el hecho de buscarlo: buscándolo allí donde lo imposible lo preserva, y por eso, cuando se da por tarea captarlo en su esencia, su tarea es lo imposible; entonces, sólo se realiza en una búsqueda infinita, porque es propio del origen estar siempre velado por aquello que origina¹⁹.

Las obras traídas por las vanguardias hacen suyo el hiato por el que Nietzsche nos arroja a lo posible. No nos queda más que inventarnos medios para habitar el vacío del sentido. Y el medio privilegiado para sostenernos en la falta de adecuación —*absoluta*— entre sujeto y objeto es la *experiencia de las imágenes*, comprendida ésta como gnosis vivencial del acontecimiento. La vivencia «irracional» como modo superior de participación en lo extraño. Hofmannsthal, Rilke, Giorgio De Chirico han hecho de la experiencia asombrada la poética desde la que crear sus imágenes. En *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, escribe Rilke:

Se debería esperar y saquear toda una vida, a ser posible una larga vida; y después, por fin, más tarde, quizá se sabrían escribir las diez líneas que serían buenas. Pues los versos no son, como creen algunos, sentimientos (se tienen siempre demasiado pronto), son experiencias²⁰.

Son las décadas de aparición de nuevos lenguajes con los que conferir algún sentido a un mundo que deja de ser familiar. El escrito de Benjamin *Experiencia y pobreza*, de 1933, sería otro documento de interés en la elaboración de la experiencia propia como ámbito de constitución del conocimiento posible.

El procedimiento del *collage* es una de las derivaciones traídas por el proceso de aurreferencialidad —y de suficiencia ontológica— de la imagen artística nacido en los inicios del siglo XIX, especialmente a través del cubismo. El abandono del dictado de la mimesis confiere a la obra una soberanía cuya justificación no estará subordinada a las exigencias de la semejanza. En 1936, es Magritte quien, a propósito de las intenciones de Georges Braque, escribe:

19. M. Blanchot, *op. cit.*, p. 233.

20. R. M. Rilke, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, trad. de F. Ayala, Buenos Aires: Losada, 2003, p. 39.

Es condenada toda pintura que pretendiera ser el reflejo del Universo [...] Los cuadros cubistas son objetos que tienen vida propia, a diferencia de las *representaciones*. Su justificación se encuentra en la distancia que ellos señalan entre el objeto pintado y la apariencia del objeto real. Es esta apariencia la que ha sido ahora puesta en cuestión, y se percibe que la intención de los pintores cubistas ha sido la de buscar un nuevo medio de conocimiento, más que provocar medios nuevos de placer estético²¹.

El cuadro magrittiano descompone la composición para *hacerse ver*. Si el «fondo» pictórico de la perspectiva era la condición del sentido (de la legibilidad), el vacío magrittiano es la condición de la visibilidad. El hueco espacializa: crea visibilidad. Se transita desde la composición de la escena a la *colocación* de las imágenes sobre una superficie que ya no es una escena, en un escenario, ni una página, sino una mesa: la mesa de Lautréamont. En la que poder jugar:

Ese enorme entramado y andamiaje de los conceptos al que de por vida se aferra el hombre indigente para salvarse, es solamente un armazón para el intelecto liberado y un juguete para sus más audaces obras de arte y, cuando lo destruye, lo mezcla desordenadamente y lo vuelve a juntar irónicamente, uniendo lo más diverso y separando lo más afín, pone de manifiesto que no necesita de aquellos recursos de la indigencia y que ahora no se guía por conceptos, sino por intuiciones²².

Esta apreciación supone una toma de posición especialmente relevante para acceder a la índole precisa de las poéticas de las vanguardias (y, en general, de buena parte del arte del siglo XX): se trata de la *utilización* de la imaginación *contra* las imágenes recibidas, contra las imágenes esterilizadas por una cultura que las desprovee de toda su carga subversiva; del predominio de la acción imaginante contra el estatismo formalizante y fosilizante de las imágenes *hechas, acabadas*, y por lo tanto asimilable por la percepción. Al menos al partir del simbolismo de final de siglo, la imaginación opera como un proceso *contra* las imágenes «naturalizadas» por la percepción y neutralizadas en la forma de un *datum* de realidad. «Lo ‘dado’ es y siempre será humanamente inaceptable», declara el poeta belga Paul Nougé. Y lo es por déficit de *auténtica* realidad. Como para Novalis y los románticos, el mayor crédito de la realidad pertenece, según los surrealistas, a la poesía, con la que habrá que romantizar el mundo inaceptable que se hace pasar por única realidad. Frente a esto, los análisis de Noël Lapoujade son decisivos:

Imaginar implica de diversas maneras ir más allá de (transgredir) un registro pasivo, fiel de lo dado. Imaginar significa no conformarse con reflejar lo dado, admitirlo, sino que es una actividad que niega, rechaza, toma distancia ante lo que se le ofrece para proponer una construcción propia sobre aquello que se trate. La imaginación construye, propone, sobre la negación y la transgresión que son —por así decirlo— los dinamos de su actividad²³.

Acerca de esto mismo, destacando la función afirmativa de la acción imaginante, escribe Octavio Paz:

21. R. Magritte, *Écrits Complets*, Paris: Flammarion, 1979, p. 93.

22. VME, p. 36.

23. N. Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, México: Siglo XXI, 1988, p. 106.

El hombre es un ser que imagina y su razón misma no es sino una de las formas de ese continuo imaginar. En su esencia, imaginar es ir más allá de sí mismo, proyectarse, continuo trascenderse. Ser que imagina porque desea, el hombre es capaz de transformar el universo entero en imagen de su deseo²⁴.

El surrealismo pone en marcha determinados dispositivos de *dépaysement* de lo evidente; un *dépaysement* que cabría definir como «transcontextualización»: *desorientación* tendente a la restauración de la poética de la alteridad, para alcanzar con ella la (provocación) estética de la alteración, de la *perturbación*, y el rimbaudiano «desarreglo de todos los sentidos». Es así como nos hallamos ante lo que quisiera poder formular como una categoría estética: la de *lo extrañable*, entendida como sentimiento de «extrañeza de lo entrañable». Si Breton escribe a propósito de Max Ernst que «la surrealidad dependerá de nuestra voluntad de extrañamiento de todo», y, sobre los collages de este mismo artista, se pregunta: «¿Quién sabe si de este modo no nos estamos preparando para escapar algún día del principio de identidad?»²⁵.

Y esta promoción de extrañamiento nos remite a la ducassiana mesa de disección tan del gusto surrealista. Será sobre esta mesa donde se calculen las acciones de *desorientación* seguidas por los surrealistas. Desorientación o deshabitación de lo familiar que deberá entenderse como un movimiento de *heterotopía*, de alejamiento o pérdida (o perversión) de lo conocido, de los lugares conocidos, que tiene su raíz en la categoría de *lo siniestro* freudiano y su expresión más elocuente en la pintura de René Magritte.

La desorientación o pérdida de la familiaridad puede ser expresada con el término de *bouleversement*, especialmente querido a los surrealistas belgas, para significar el efecto de trastorno, turbación o conmoción perseguida por estas prácticas. Así se refiere a él Magritte:

Los cuadros pintados durante los años siguientes, de 1925 a 1936, fueron igualmente el resultado de la búsqueda sistemática de un efecto poético *bouleversant* [perturbador, inquietante], que, obtenido por la puesta en escena de objetos extraídos a la realidad, daría al mundo real, del que estos objetos fueron tomados, un sentido poético *bouleversant*, mediante un cambio completamente natural. Conviene que la elección de los objetos a *dépayser* [desarraigar, desnaturalizar] se realice sobre objetos muy familiares a fin de dar al *dépaysement* su máxima eficacia²⁶.

En abril de 1964 Magritte escribe una carta a Philippe Robert-Jones, responsable de una exposición en la que el propio Magritte participa:

He visitado con interés la exposición *La Part du rêve*; me ha parecido muy acertada. Sin embargo, quisiera señalar un error. En una vitrina, una nota calificaba de «símbolos» los objetos representados en mis cuadros. Os agradecería que rectificara esto. Son *objetos* (cascabeles, cielos, árboles, etc.) y no «símbolo»²⁷.

Se trata por tanto de confrontar la imagen con el símbolo; de hacer valer la primera contra el segundo; de preservar la exterioridad «impensable» de la

24. O. Paz, *La búsqueda del comienzo*, Madrid: Fundamentos, 1983, p. 30.

25. M. Ernst, *op. cit.*, pp. 198-199.

26. R. Magritte, *op. cit.*, p. 110.

27. *Ibid.*, p. 596.

imagen (de lo que podríamos llamar la *imagen-cosa*, la imagen opaca como la mera cosa, previa o ajena a su elaboración como signo: aquí radica la afinidad de Magritte con Kandinsky, como el propio Foucault ve en su ensayo sobre el pintor belga) frente a los procedimientos que persiguen su transparencia —expoliarla en beneficio de la significación—. Extrañar a la imagen de su referente «habitual» y a la cosa de sus significados ya dados. Magritte nos *hace incomprender* la imagen: de esta manera consigue hacerla visible sin hacerla significar. Como advierte Foucault, el empeño del pintor surrealista consiste en perturbar la inmediatez con la que atrapamos lo visible en lo decible; las imágenes en el reconocimiento de la representación. Para ello, se procede a «deshacer el caligrama», para *liberar la imagen de su servidumbre como signo*: de «la red de las significaciones que la nombran, la determinan, la fijan en el universo del discurso»²⁸. Magritte abre el *hueco* —el intersticio— entre la imagen y el texto. «Pintura de lo ‘Mismo’, liberada del ‘como si’», escribe el filósofo²⁹.

La crisis de la modernidad coincide con el momento en el que la desconfianza desde la cual se erige la identidad de la razón moderna se vuelve contra sí misma. El fin de siglo y las vanguardias darán predominio a la sospecha relativa a la propia racionalidad de la razón. La sospecha consistente en si la razón no es otra forma —más depurada, la mejor camuflada— de la irracionalidad.

Respecto a la sospecha que atiende a la imposibilidad de fundamentación última de la razón, podrían mencionarse autores como Mondrian, Malevich, Schönberg o Loos. Con ellos nos encontramos en una mística de la pureza (de la razón «purificada» y no ya «razón pura»), casi una ascética, que hace gala de un acusado geometrismo pero ahora sólo posible adoptando procedimientos retóricos. La autorreferencialidad de la obra absoluta nacida con estos autores (y que hace de ella una construcción, la versión de un punto de vista y un entramado de ficcionalidad) es profundamente irónica respecto al postulado moderno de una razón universal. Lo que vemos en las cuadrículas de Mondrian, en los triángulos de Malevich, o en la casa construida por Loos para Tristan Tzara, o en el derrumbamiento del sistema armónico tonal, es ajeno a las exigencias de una racionalidad universalista. Podrían ser —como lo son la obra a obra— otras cuadrículas, otros triángulos, otras proyecciones espaciales arquitectónicas u otras proyecciones temporales musicales. Las propuestas artísticas de estos creadores son ajenas a las construcciones de la razón lógica.

Terminaré sugiriendo tres motivos por los que prolongar la sospecha insalvable de aquel escrito inaugural de 1873.

1. Los croquis de Duchamp preparatorios de sus grandes obras. Por ejemplo, uno de los proyectos trazados calculadoramente para *Neuf Moules Mâlics* («Nueve moldes málicos»), de entre 1914 y 1915, el titulado *Cimetière des Uniformes et Livrées n.º 1* («Cementerio de los uniformes y libreas n.º 1»), de 1913. Se aprecia en el dibujo cuanto hay de arquitectura de la composición, de interrelación entre sus partes; lo que parece ser un elaborado ejercicio de racionalidad geométrica sólo es un riguroso capricho incapaz de fundarse más allá de sí mismo. También ahora la composición (o sea, por la realización de un orden inventado).

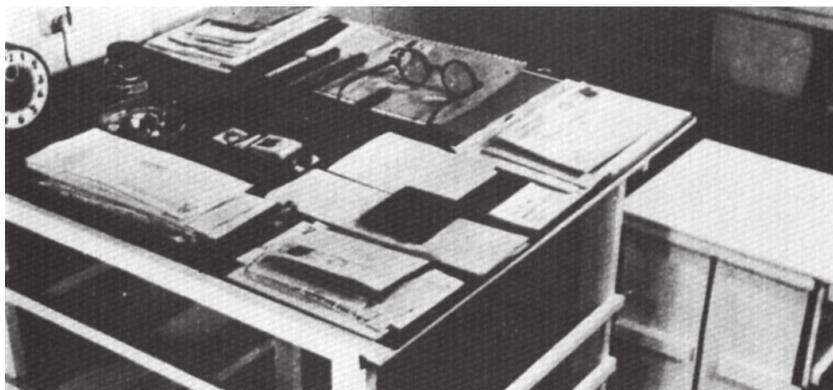
28. M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Paris: Fata Morgana, 1986, p. 23.

29. *Ibid.*, pp. 59-60.

Lo mismo ocurre con *Le Grand Verre* («El gran Vidrio»), realizado entre 1915 y 1923. Observando uno de sus estudios preparatorios puede verse de qué manera la obra responde a lo que parece ser un extraño mecanismo de dinámica interna. Pero sólo estamos ante una parodia de la mecánica (como lo estamos ante las máquinas pintadas por Picabia o Max Ernst). Una parodia capaz de dar razón de sí pero no razón de la razón.

2. Cambiemos de contexto y visitemos la casa vienesa construida entre 1926 y 1928 por el arquitecto Paul Engelmann (discípulo de Loos) a las órdenes de un cliente bien especial: el filósofo L. Wittgenstein. Reparemos en ella atendiendo a un detalle quizás anecdótico. Se conoce la infatigable meticulosidad y afán de precisión con los que Wittgenstein afronta esta edificación. Absolutamente todo fue rigurosamente meditado, calculado, sometido al contraste con otra mil posibilidad. Debió ser así justamente porque la razón ha dejado de responder a causas necesarias. En el caso de la Casa Wittgenstein es especialmente elocuente cómo la razón se sostiene en el rigor de la objetividad: o sea, en el rigor arbitrario de la objetividad. La retórica de las formas puras, la exactitud —hasta el delirio y la extenuación— que se aplicó a los aspectos más nimios de la construcción, la desprovisión del ornamento, son procedimientos retóricos o, diciéndolo de otro modo, *manera* de objetivar «valores». La de Wittgenstein es una racionalidad amanerada, esteticista, poseída perversamente por sí misma en el vértigo de su colapso. Entonces nos hallamos donde Wittgenstein supuso: en el universo mudo, por hacer, en el mundo irrepresentable del silencio. Los límites del lenguaje dan los límites de las representaciones particulares del mundo. Pero los límites del lenguaje no son racionalizables, acaso sólo apreciables en la forma de la sospecha.

3. Miremos la foto realizada por F. Glarner en 1944 de la mesa de trabajo de Mondrian en su taller de Nueva York. Sorprende la similitud con el orden perceptible en sus cuadros, pero, a la vez, pareciese delatar la contingencia de este orden. La mesa no es un orden dado sino una «puesta en orden». Esta fotografía refleja la precariedad de cualquier composición. En esta mesa se descubre la patología del hombre estrictamente ordenado. Estrictamente desordenado.



Mesa de Piet Mondrian en su taller de New York.
Fotografía de F. Glarner, 1944.